

I

A

EXPOSITION

BRION GYSIN

DREAM MACHINE

16 OCTOBRE - 28 NOVEMBRE 2010

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

Brion Gysin était un marginal : homosexuel, apatride et polyglotte, il n'avait ni famille ni proches, pas de profession stable et le plus souvent sans domicile fixe. Il ne se réclamait d'aucune religion, ni croyance hormis celle consistant à penser que les êtres humains ont été mis sur cette terre avec comme but ultime de la quitter. Travaillant simultanément la peinture, le dessin, le collage, le son, la littérature, la performance et quelque chose de plus indicible qui pourrait s'appeler la perception, il a créé une œuvre inégale, interdisciplinaire et à l'influence contagieuse.

Gysin fut surnommé la "machine à idées" et fit des découvertes novatrices en peinture, poésie, son, performance et art cinétique, en moins de 10 ans, au début des années 60, dont la portée est toujours d'actualité. Il se montrait généreux, presque trop insouciant, avec ses innovations, poursuivant ses recherches tout au long de sa vie artistique pour certaines,

comme la déconstruction du symbole et de son signifié, et offrant d'autres, comme la technique du *Cut-Up*, à son ami l'écrivain William S. Burroughs qui en fera une utilisation inspirée dans ses œuvres littéraires et visuelles les plus célèbres.

Bien que la peinture et le dessin aient été ses premiers moyens d'expression et, tout au long de sa vie, ses favoris, Gysin écrivit des œuvres en prose et en vers ainsi qu'au moins un scénario ; il fut également l'auteur de paroles de chansons qu'il utilisa dans ses performances. Pour lui, des disciplines comme la peinture, le dessin, l'écriture et la performance étaient des moyens d'expression équivalents, à défaut d'être interchangeables.

La production artistique de Gysin peut se diviser chronologiquement et officiellement en quatre parties : les peintures et les dessins calligraphiques ; les permutations de mots dans leurs formes écrites ; la performance qu'il développa simultanément avec la pratique du *Cut-Up* dont l'aboutissement fut *The Third Mind* (« Le Tiers Esprit »), un ouvrage de collages réalisés en collaboration avec Burroughs ; la *Dreamachine*, une œuvre d'art cinétique destinée à être appréhendée les yeux fermés ; les collages et montages photographiques créés dans les dernières années de sa vie. Néanmoins, la majeure partie de son œuvre intègre des éléments issus de plusieurs travaux de chacune de ces périodes : des peintures calligraphiques en 1961, exécutées dans des tons chauds orangés et jaunes, familiers des utilisateurs de la *Dreamachine*, et pouvant également inclure des poèmes permutés ; des performances de poèmes permutés avec la projection éventuelle de diapositives sur lesquelles figure la marque calligraphique personnelle de Gysin peinte à la main ; des photocollages de la fin des années 70 représentant le motif quadrillé, signature de Gysin, appliqué au rouleau et modifié par l'artiste en 1961.

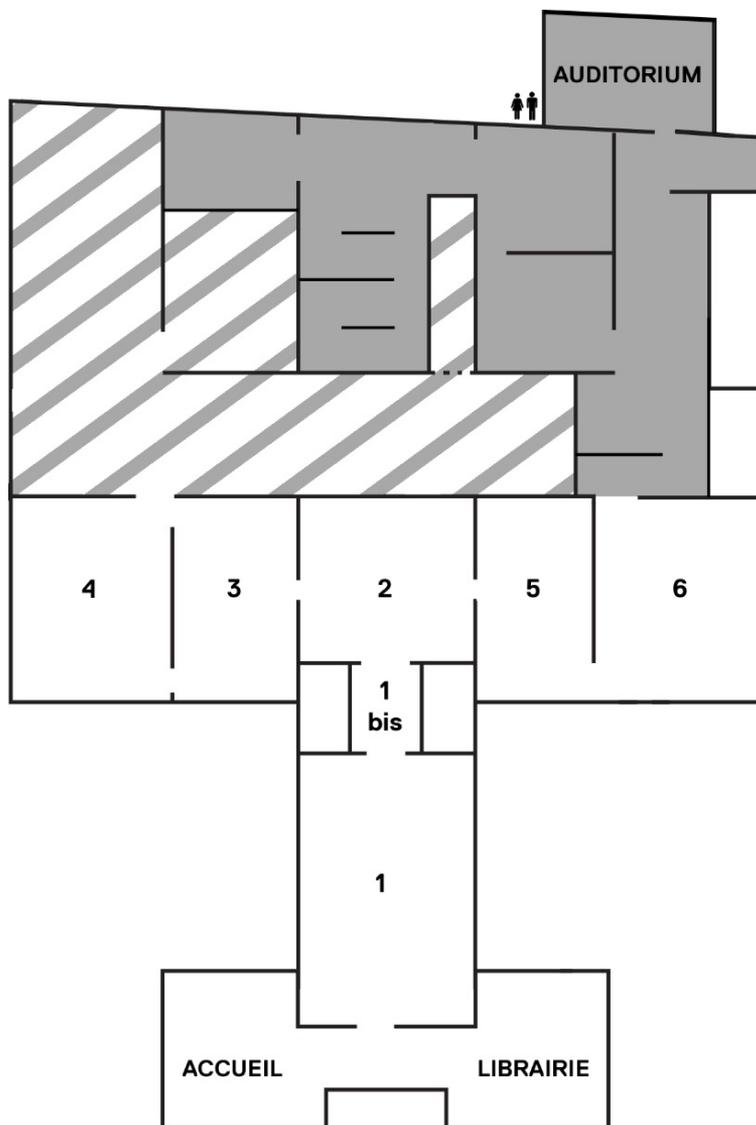
Né à Londres en 1916, Gysin a passé son enfance à Edmondton en Alberta (Canada). A 18 ans, après des études dans un pensionnat anglais, il déménage pour Paris, une ville où il reviendra régulièrement pour des séjours prolongés tout au long de sa vie. Il passe les années 40 dans la ville de New York

et y croise le chemin d'artistes surréalistes en exil (Roberto Matta) et d'Expressionnistes abstraits (Jackson Pollock). En 1950, Gysin déménage pour Tanger au Maroc où il vivra presque dix ans, peignant, écrivant, gérant un restaurant et écoutant la musique incantatoire des joueurs de flûtes du village de Jajouka.

Cette exposition débute en 1958, lorsqu'à 42 ans Gysin repart pour Paris et entame une longue période de découvertes et productions artistiques. C'est aussi l'année où il emménage dans un hôtel résidentiel bon marché de la Rive Gauche, au n°9 de la rue Gît-le-Cœur et devient l'ami intime de Burroughs qui vit là en compagnie d'autres écrivains phares de la *Beat generation* comme Allen Ginsberg et Gregory Corso. Les quatre années que passa Gysin dans cet hôtel, surnommé le « Beat Hotel », seront les plus productives de toute sa carrière. Toutes ses œuvres postérieures, jusqu'à sa mort d'un cancer en 1986, puiseront leurs racines dans les innovations de ces années parisiennes.

La réévaluation de l'œuvre jusqu'alors oubliée de Gysin n'a pas seulement pour but de réintroduire ce travail dans l'histoire de l'art : de manière tout aussi importante, il s'agit de reconsidérer son influence au sein de la production artistique contemporaine. Vingt ans après sa mort, les profondeurs des découvertes de Gysin et l'étrangeté du voyage qui y mène ont trouvé une nouvelle signification auprès d'artistes à la recherche de modèles d'investigation multidisciplinaires et de voies s'écartant du simple quotidien pour atteindre des domaines plus métaphysiques. La *Dreamachine*, promettant à tous ses utilisateurs de devenir visionnaires, et le *Cut-Up*, visualisation parfaite du remix et de la re-présentation de l'information sur le Web, sont aussi pertinents aujourd'hui qu'au moment de leur création, il y a cinquante ans.

Salles d'exposition



1 INSTALLATION DE DIAPOSITIVES
1 bis LES PREMIÈRES ANNÉES
2 LA DREAMACHINE
3 LA DREAMACHINE &
PHOTO-COLLAGE

4 CALLIGRAPHIES &
CUT UPS PERMUTATIONS
5 TOWERS OPEN FIRE
6 THE THIRD MIND

CONTAINER

Le container sert de bureau d'études pendant toute la durée du Laboratoire espace cerveau, dont il restitue au fur et à mesure les différentes étapes au public, sous forme de documentation et d'archives.

La Station 4 du Laboratoire espace cerveau, *Flicker : du visuel au perceptuel*, s'attache, à partir de la *Dreamachine* de Brion Gysin, aux expériences artistiques menées autour d'effets de lumière stroboscopique et à leur impact sur la perception neuronale.

Le container présente une documentation écrite et filmique autour du phénomène du *flicker*, notamment le film documentaire *Flicker* de Nick Sheehan (2008) sur la *Dreamachine* et son expérimentation par différentes personnalités.

SALLE 1

INSTALLATION DE DIAPOSITIVES

Les multiples pratiques artistiques de Gysin sont réunies dans des performances théâtrales alliant diapositives peintes et poésies sonores permutées à l'aide d'un programme informatique aléatoire. Débutant en 1960 et se poursuivant, après plusieurs modifications, tout au long de sa carrière, ces performances multimédia étaient des œuvres de « théâtre total » destinées à encourager ce que William S. Burroughs nommait « l'anxiété de la confusion ».

Bien qu'aucun film ni vidéo ne subsiste de ses premières performances, les photos, les écrits et les observations de Gysin lui-même décrivent les soirées mettant en scène Gysin lisant son propre travail (y compris les poèmes et les déclarations de l'artiste)

accompagné d'enregistrements de poèmes permutés. Les diapositives couleur altérées par Gysin avec des rayures et de la peinture, étaient projetées sur les murs comme une toile de fond ainsi que sur Gysin lui-même qui se revêtait parfois de blanc pour en favoriser la visibilité. D'autres performances mettaient en scène Burroughs comme une sorte d'accessoire inquiétant : installé derrière un bureau, à l'angle de la scène ou de l'espace de performance ; enveloppé dans son manteau et caché sous son feutre mou, il restait assis calmement et observait le son et la douce cacophonie qui l'entourait.

Utilisant les diapositives et les enregistrements originaux de Gysin, cette installation recrée l'atmosphère de ses performances.

SALLE 1 bis

LES PREMIÈRES ANNÉES

Gysin débuta sa carrière artistique à l'âge de 18 ans, en 1934, lorsqu'il emménagea à Paris et se lia avec André Breton, Max Ernst et le cercle des Surréalistes. A cette période, ses dessins inspirés du Surréalisme évoquent une sorte d'abstraction biomorphique, réminiscence du travail de Joan Miró et plus particulièrement d'Yves Tanguy. Il testa également la technique de la décalcomanie dont Tanguy et Ernst furent adeptes, et dans laquelle l'encre liquide est pressée entre deux feuilles de papier pour produire un motif créé au hasard.

Gysin quitta Paris pour New York au début de la Seconde guerre mondiale et bien que ses travaux les plus aboutis fassent écho aux expérimentations d'écritures automatiques, la rupture avec le groupe fut amère et définitive.

Au début des années 50, Gysin se rend à Tanger au Maroc où il apprend à lire et à

écrire l'arabe ; il y écoute la musique locale des tribus montagnardes de Jajouka et de 1954 à 1957, y dirige le célèbre restaurant «Les 1001 Nuits».

Après Paris, Tanger deviendra le second foyer de Gysin ; il visitera cette ville de nombreuses fois jusqu'en 1973. Zone internationale depuis les années 20 jusqu'à son ré-attachement à un Maroc autonome en 1956, la cité de Tanger ne tomba pas sous la juridiction d'une seule nation-état et attira comme un aimant un groupe international d'itinérants cherchant à mener un style de vie alternatif, libre de tout joug gouvernemental ou sociétal.

Au cours des années 50, Gysin réalisa des peintures et des dessins de paysages désertiques oscillant entre abstraction et figuration. Parmi ces œuvres relativement conventionnelles, beaucoup furent exécutées à l'encre ; Gysin eut recours à des traits quasi-calligraphiques pour détacher des silhouettes ou des objets sur des lavis colorés horizontaux et plats qui nous transportent dans l'atmosphère du désert. Ces marques à l'encre noire se développeront dans la seconde moitié des années 50 et deviendront les glyphes calligraphiques qui signeront les peintures et les dessins les plus aboutis de Gysin.

Trois dessins d'un carnet de croquis, 1952

L'intérêt de Gysin pour la musique des collines du village de Jajouka naquit au début des années 50 lorsque Paul Bowles, écrivain et résident de longue date de Tanger, l'amena pour observer, pour la première fois, un rituel exceptionnel qui ne se produit qu'à la fin du Ramadan. Gysin s'y rendit souvent par la suite, enregistrant la musique sur son magnétophone portable. Ces aquarelles représentent un danseur du village de Jajouka revêtu du costume de l'esprit Bou Jeloud. Vêtu d'une peau de chèvre et

dansant sur la musique des flûtes et des tambours autour d'un feu, Bou Jeloud est une représentation de la fertilité qui pourchasse les jeunes femmes avec un bâton. La légende raconte que, si elles sont touchées, elles tomberont enceintes.

René Bertelé avec Brian Gysin Le Jugement du vent, 1936

Gysin arriva à Paris en 1934, et grâce à ses liens avec Marie-Berthe Aurenche, épouse de Max Ernst à cette époque-là, il fut rapidement intégré au cercle des Surréalistes d'André Breton. Invité à participer à une exposition de dessins du groupe à la Galerie Aux Quatre Chemins, en décembre 1935, il fut brutalement excommunié du groupe le matin-même du vernissage. Il poursuivra son chemin et organisera une exposition personnelle de son travail, dans la même galerie, en 1939, puis quittera Paris juste après.

Le véritable prénom de Gysin était Brian avec un « a ». Il a donc changé le «a» en «o», adoptant cette orthographe inhabituelle : « Brion ».

Carl Van Vechten Brion Gysin, Mars 26, 1957

Ecrivain et photographe américain, Carl Van Vechten réalisa des portraits d'acteurs de cinéma, d'écrivains, d'artistes et d'autres figures du monde de la culture de la première moitié du XX^e siècle. Ses sujets furent, entre autres : Marlon Brando, Tallulah Bankhead, Truman Capote, Salvador Dalí, Paul Cadmus, Gore Vidal, et Jane Bowles, dont Gysin était très proche. Cette photo représente Gysin dans une djellaba. Son attirance pour la culture nord africaine devint évidente non seulement par son intérêt pour sa langue écrite et sa musique mais aussi parce qu'il ajouta des éléments du costume marocain à ses tenues vestimentaires et ce, des années 50 jusqu'à sa mort en 1986. « Certaines expériences traumatiques m'ont amené à

conclure qu'au moment de ma naissance j'avais été livré à la mauvaise adresse... »
A la fin de sa vie, Gysin confessa : « J'ai fait ce que j'ai pu pour compenser cela ».

Maître de musique de Jajouka Brian Jones présente les flûtes de Pan à Jajouka, 1971

Gysin entendit pour la première fois les musiciens de Jajouka au début des années 50 et en devint un fan inconditionnel ; lors de l'ouverture de son restaurant à Tanger, il déclara créer un lieu pour les musiciens. En 1967, Gysin amena Brian Jones et le reste des Rolling Stones dans le village de Jajouka. La même année, il s'y rendit de nouveau avec le jazzman Ornette Coleman. Les musiciens contemporains furent impressionnés par la musique des Jajouka, y percevant des sons générateurs de transe pouvant s'appliquer aussi bien au rock qu'au jazz ; tous retournèrent au Maroc pour enregistrer leur musique.

Brian Jones présente les maîtres de musique de Jajouka est le résultat de ces enregistrements. Sorti en 1971, deux ans après la mort de Jones, ce fut un succès international. Dans le village de Jajouka, le souvenir de Jones est commémoré par une mélopée : «Ah Brahim Jones/Jajouka Rolling Stones/Ah Brahim Jones/Jajouka really stoned.»

Sans titre, 1958

Ce dessin, dans lequel les signes calligraphiques semblent se transformer et les chiffres devenir des lettres manuscrites, illustre la fusion de la peinture et de l'écriture, telle que Gysin l'a accomplie dans ses expérimentations artistiques visuelles. Moitié paysage moitié texte, il s'agit d'un travail de transition entre les paysages désertiques plus traditionnels peints par Gysin dans les années 50 et ses abstractions calligraphiques complètes débutées à la fin de cette décennie.

SALLE 2

Dans le cadre du Laboratoire espace cerveau, l'Institut a souhaité renforcer la dimension expérimentale de la *Dreamachine* de Brion Gysin, en présentant la démultiplication de ses usages telle que l'envisageait l'artiste.

Autour de la *Dreamachine* «historique», sont reconstituées par l'Institut deux autres *Dreamachines* selon les instructions de Brion Gysin issues du manuel de fabrication *Dreamachine Plans created by Brion Gysin*.

En accompagnement de la *Dreamachine*, deux morceaux de musique sont diffusés (*Brian Jones presents the Pipes of Pan at Jajouka* des Maîtres Musiciens de Jajouka, 1995 - première sortie en 1971 - et *Heathen Earth* du groupe Throbbing Gristle, 1980) recréant l'ambiance sonore voulue par Gysin pour parfaire l'expérience perceptive de la *Dreamachine*.

Cet espace laboratoire présente également une interview de Brion Gysin à propos de la *Dreamachine*, ainsi qu'un accès au site internet permettant de faire l'expérience directe, de préférence les yeux fermés, du *flicker* ou clignotement lumineux intense produit par la *Dreamachine*.

LA DREAMACHINE

En 1958, alors qu'il voyage en bus vers le Sud de la France, Gysin fit l'expérience, yeux fermés, du soleil filtrant à travers les arbres. Les flashes de lumière brièvement interrompus lui provoquèrent des hallucinations, d'où surgissaient, dit-il, d'éclatantes couleurs.

Décrit pour la première fois par William Grey Walter dans son livre intitulé *The Living Brain* (1952), le *flicker* est un phénomène qui se produit lorsqu'une personne est exposée à des coupures

de lumière de huit à treize flashes par seconde. En se synchronisant avec les rythmes cérébraux alpha, le *flicker* peut permettre de «visualiser» des couleurs, des formes ou même des paysages entiers en trois dimensions tout en gardant les yeux fermés.

A la demande de Gysin, Ian Sommerville, un étudiant en mathématiques passionné d'ordinateurs et d'électronique, construisit un appareil rudimentaire comprenant une ampoule, un abat-jour perforé et un tourne-disque dont la révolution était de 78 tours/minute. Le résultat fut surnommé la *Dream Machine* (terme plus tard contracté en un seul, *Dreamachine*). En 1961, Gysin déposa un brevet pour un « appareil permettant la production de sensations visuelles artistiques. »

Gysin affirmait que l'imagerie de «tout l'art ancien et moderne» pouvait être vue à travers la *Dreamachine*, qui, d'après lui, apportait de nouvelles réponses à d'anciennes questions aussi fondamentales que : « Qu'est-ce que l'Art? », « Qu'est-ce que la couleur ? » et « Qu'est-ce que la vision ? ».

Persuadé que cette technique pouvait remplacer non seulement la peinture mais également la télévision, Gysin passa plusieurs années à essayer en vain de faire fabriquer son appareil en grandes quantités pour le mettre à la disposition d'un large public. Actuellement, des exemplaires de la *Dreamachine* sont disponibles gratuitement sur différents sites en ligne.

***Dreamachine*, 1961/1979**

Cette version de la *Dreamachine* était l'une des neuf fabriquées à Bâle en Suisse par Carl Laszlo en 1979, d'après les descriptions de Gysin.

Pour expérimenter correctement la *Dreamachine*, placez-vous à environ 15-20 centimètres du cylindre et fermez les yeux

en laissant la lumière jouer à travers vos paupières. D'après Gysin, la musique des flûtes des tribus marocaines des collines de Jajouka est l'équivalent auditif de l'expérience visuelle de la *Dreamachine* et son écoute permet de renforcer l'expérience. Plus tard, Gysin proposera également, comme accompagnement, la face-B de *Heathen Earth* par le groupe Throbbing Gristle.

SALLE 3

LA DREAMACHINE

***Sans titre*, 1960 - 1962**

***Sans titre (intérieur Dreamachine)*, 1961 - 1979**

Durant toute sa vie d'adulte, Gysin expérimenta diverses substances hallucinogènes et pendant son séjour au Maroc où il lui fut facile de s'en procurer, il devint un fumeur régulier de haschisch et de kif, un mélange de marijuana finement hachée et de tabac.

En 1954, la recette du caramel au haschich de Gysin fut incluse dans le légendaire livre de cuisine autobiographique d'Alice B. Toklas.

Dès 1960 ou début 61, Gysin expérimenta les pilules de psilocybine offertes par Timothy Leary alors Professeur à Harvard, qui en envoya plusieurs lots à William S. Burroughs au «Beat Hotel». Les nombreux petits dessins réalisés sous l'effet de la psilocybine présentent des similitudes visuelles avec les descriptions, faites par Gysin, des images produites par la *Dreamachine*. Représentant des étoiles, des croix, des halos, des esquisses hachurées et d'autres symboles archétypaux, ces dessins sont enduits d'encre laquée dans des tons vifs, roses, verts et bleus électriques ; des couleurs identifiées comme étant celles produites par la *Dreamachine*.

L'attrance de Gysin pour les drogues hallucinogènes peut être reliée à son goût pour la musique de transe, comme celle des Maîtres de musique Jajouka, ainsi qu'à l'effet *flicker*. En effet, l'un et l'autre représentaient des moyens lui permettant d'atteindre son objectif : brouiller les sens afin de briser les chaînes de ce qu'il percevait comme la culture d'un contrôle omniprésent. Renforcé par le langage et l'image, le « Contrôle », selon la pensée de Gysin, devait être subverti afin d'ouvrir la voie vers de nouvelles visions psychiques, voire une nouvelle forme de conscience.

Kif Notes, 1950-1957

Ce carnet qui contient des observations sur les voyages et expériences de Gysin au Maroc, renferme des descriptions de ses premières expérimentations avec du kif, un mélange de tabac et de marijuana largement utilisé à cette époque-là. Il comporte également sa fameuse recette de « Caramel au haschich » qu'il soumit à Alice B. Toklas pour son ouvrage *Cookbook*, un livre hybride de mémoires et de recettes publié en 1954.

Les premières expérimentations de Gysin avec des substances hallucinogènes eurent un impact considérable sur sa vie et son travail. « The Heavenly Grass » (l'Herbe divine) écrivit Gysin sur l'avant-dernière page de son livre, « une sensation presque trop agréable pour y croire. »

PHOTOCOLLAGE

En 1973, Gysin s'installa définitivement à Paris dans un petit appartement juste en face du site où se construisait ce qui allait rapidement devenir le Centre Georges Pompidou dessiné par Richard Rogers. La structure en exosquelette unique du bâtiment rappela immédiatement à Gysin ses premières compositions quadrillées et l'incita à expérimenter le photocollage. En s'inspirant du bâtiment situé devant sa fenêtre, Gysin utilisa ses grilles non

comme des graphiques organisés en colonnes, mais comme des architectures en tant que telles, avec la dimension supplémentaire que cela implique. Avec l'association de photocollages, Gysin annonça qu'il avait eu une révélation lors de la découverte de ce nouveau moyen d'expression. Remarquant avec joie que les planches contact ressemblaient aux versions entièrement photographiques des peintures quadrillées, il établit un lien entre les formes quadrillées et la prise de photos.

« Il m'a fallu des années pour réaliser que la bobine de film de mon appareil photo était un rouleau », écrit-il en 1977. Les photocollages aux rouleaux furent rapidement remplacés par des expérimentations avec les planches contact ; la composition (une juxtaposition d'images photographiques dans une forme quadrillée pour composer une œuvre complète) s'effectuait dans l'appareil. Gysin, affaibli par un cancer et un début d'emphysème, se concentra sur la photographie de détails du Centre Pompidou et son travail, au cours de la seconde moitié des années 70, peut être considéré comme des interprétations en *Cut-Up* de la célèbre façade.

Il donna à un grand nombre de ces œuvres le titre *The Last Museum*, nom d'un livre de souvenirs sur son séjour au « Beat Hotel » qu'il rédigea à cette époque-là. Le manuscrit passera par différentes versions et sera finalement publié dans son intégralité, à titre posthume, en 1986.

The Last Museum, 1974-1977 Beaubourg, 1975

Lorsque cette œuvre et d'autres similaires à celle-ci furent réalisées, Gysin vivait dans un appartement situé juste en face du Centre Georges Pompidou dessiné par Richard Rogers. Le revêtement très novateur, en forme d'exosquelette, du bâtiment, avait l'aspect d'un quadrillage

qui rappelait à Gysin la structure sous-jacente de ses propres peintures, dessins, collages et photomontages. « Lorsque je découvris le projet du Centre Georges Pompidou en 1973, j'eus une impression de *déjà vu* (en français dans le texte) qui me donna la chaire de poule » écrivit-il. « Il ressemblait tellement à mes premiers dessins en couleur réalisés au rouleau que j'ai abandonné mon attitude effacée faussement Zen pour m'exclamer enfin : « C'est le Last Museum, qu'est-ce que ça pourrait être d'autre ? Et qui pourrait l'avoir dessiné à part moi ! »

Heavy Metal Kid, 1974 Naked Lunch—Byzantine Golden Boys (Cut-Ups), 1974

En 1971, William S. Burroughs publia un roman intitulé *The Wild Boys : A Book of the Dead (Les Garçons sauvages : Un Livre des Morts)*. Gysin réalisa plusieurs collages intitulés *Wild Boys* dans lesquels il incorpora des photos découpées dans des magazines pornographiques gays. Bien que les titres soient différents, ces œuvres peuvent être considérées comme faisant partie de la série des *Wild Boys*.

Rouleau de peinture adapté, 1961

Gysin acheta ce rouleau-tampon, ou brayer, lors de son séjour à Rome pour préparer son exposition à la Galerie Trastevere di Topazia Alliata. S'inspirant de la forme d'une imprimante d'ordinateur, il grava sur le rouleau un quadrillage en toile d'araignée qu'il utilisera dans ses œuvres jusqu'à sa mort. « Lorsque Ian Sommerville insérait « I Am That I Am » et d'autres poèmes comme « Junk Is No Good Baby » et « Kick that Habit Man » dans l'ordinateur, leurs versions imprimées ressemblaient à des grilles de mots dessinées au rouleau » se souvient Gysin. « Intrigué, j'ai cherché un moyen d'introduire cette dimension dans ma peinture et, à Rome, en 1960, je suis tombé

sur un rouleau de peinture de décoration d'intérieur. Ce rouleau était déjà commercialisé avec un motif cellulaire que je modifiais en l'adaptant simplement afin d'imprimer un quadrillage permutatif que je pourrais faire rouler à l'infini. »

SALLE 4

CALLIGRAPHIES

Le style de Gysin atteignit sa maturité avec une série de peintures et de dessins calligraphiques qu'il entama au Maroc à la fin des années 50. Cette série essayait de réunir écriture et peinture au travers d'un système complexe de tracé. Linguiste reconnu pour ses connaissances en calligraphie japonaise aussi bien qu'arabe, Gysin est influencé dans ses scripts par les deux styles.

Egalement appelés « écritures » (en français dans le texte), à cause du mélange entre l'écrit et les coups de pinceau, ces travaux comportent les glyphes personnels créés par Gysin dans lesquels il utilisait ses initiales « BG » répétées en lignes cursives à la surface de la toile, du papier ou du cahier. Nombre de ses compositions sont basées sur une grille tirée de l'écriture de formules magiques, les signes de Gysin recouvrant leur support de haut en bas et de droite à gauche.

En 1961, en voyage à Rome, Gysin acheta un rouleau à peindre en caoutchouc, ou brayer, dans lequel il traça, par une délicate incision, le modèle d'une grille. Recouverts de peinture, ces rouleaux étaient ensuite utilisés pour tapisser ses supports d'une grille colorée. Gysin conservera toute sa vie cette technique pour créer un fond à ses peintures, dessins, impressions et photocollages. A partir de la seconde moitié des années 60, Gysin accorda plus d'intérêt aux collages qu'à la peinture, et le motif gravé dans le rouleau remplaça peu à peu les traces calligraphiques jusqu'alors présentes dans ses

travaux. Il utilisa cependant la calligraphie dans le livre *Alarme* (1977) (présenté en salle 3) ainsi que dans sa dernière œuvre, *Calligraphiti of Fire*, achevée en 1985, quelques mois avant sa mort.

Sans titre, 1960

« J'ai écrit de droite à gauche sur toute la surface du tableau puis je l'ai retourné et, à nouveau, j'ai écrit de droite à gauche pour créer un quadrillage multidimensionnel » écrivit Gysin à l'époque. Les œuvres comme celle-ci, qui comportent une bordure ornementale encadrant son motif central, présentent des similitudes avec les enluminures d'un manuscrit et des caractéristiques typiquement levantines. Gysin passa les années 50 au Maroc et au cours de son séjour apprit à parler et écrire l'arabe. Il est notoire que Gysin cita également une « formule Kabbalistique » avec des incantations magiques griffonnées en travers de la page et de haut en bas sur une petite feuille de papier, à Tanger, à la fin des années 50, comme source d'inspiration de ses compositions calligraphiques.

Sans titre (Le Domaine Poétique), Paris, 1961

Il s'agit d'une photo de plateau provenant d'une performance réalisée en collaboration avec le groupe des poètes parisiens connus sous le nom de Domaine Poétique. Les membres principaux du groupe Domaine étaient Bernard Heidsieck, Henri Chopin et Jean-Claude Lambert mais d'autres poètes et artistes comme Emmett Williams, Robert Filliou et François Dufrêne réalisèrent également des « lectures animées » dans la rubrique du Domaine.

Dans l'œuvre décrite, Gysin a peint une photo tout en diffusant des poèmes permutés enregistrés sur une bande magnétique. Dans une lettre adressée à William S. Burroughs en 1963, Gysin décrivit ainsi une performance qui incorporait la peinture

d'une photo : « Jean-Clarence apparaissait sur scène à mes côtés et me dictait mon poème pendant que, de droite à gauche sur un papier d'environ 15 x 15 cm, j'écrivais sur une photo de David intitulée *Picture Poem For David Budd*. Première version en Jaune: « - Tourne la page », un homme roulait alors la toile d'un tour dans le sens des aiguilles d'une montre. J'écrivais le vers dicté suivant en bleu. « - Tourne la page » ; « Prends l'image », je l'attaquais alors avec une éponge. « Attaque le Verbe avec le Nombre » : je passais le rouleau dessus. « Laisse tomber le voile entre toi et moi » : je déchirais la grande photo par le milieu et l'arrachais à Budd.

« Un poème est un acte dans lequel le poète se perd. Une image s'en va et une autre apparaît, permutant les fragments dans tous les sens possibles. Qui suis-je ? Je suis ce que je suis... » Applaudissement.

Eight Units of a Permuted Picture, 1961

Word Burst in Numbered World, Unit I

Word-flow in the Theatre of Numbered Space, Unit II

Golden Chariot of Ordered Word, Unit III

Words Seeded Over Cities in the Sand, Unit IV

Permutation I Am That I Am, Unit V

Jade Mirror of Magnetic Memory, Unit VI

Word Made Grass-Machine, Unit VII

Star of the Dreamachine, Unit VIII

Gysin créa cette suite de huit peintures acryliques pour une exposition à la Galleria Trastevere di Topazia Alliata à Rome qui débuta en février 1962.

Ce sont les premiers exemples de compositions incorporant un fond quadrillé déjà existant, réalisé au rouleau sur la toile grâce à un rouleau-tampon ou brayer. Gysin acheta le brayer à Rome alors qu'il préparait son exposition *Topaze* et le modifia en y gravant un motif quadrillé. Ce motif quadrillé fait au rouleau, que Gysin appelait « la 'jungle-gym' lumineuse des mathématiques: un exercice permettant de contrôler la matière et de

connaître l'espace» devint un composant fondamental, signature de son travail bidimensionnel. Après la mort de Gysin, William S. Burroughs réquisitionna le brayer de Gysin et l'utilisa pour réaliser certaines de ses propres compositions en hommage à son ami. Le « rouleau de Brion » écrit Burroughs est « comme un sceau antique gravé d'un message codé ».

Calligraphiti of fire, 1985

Ces dix panneaux de peinture furent la dernière œuvre de Gysin, achevés moins d'un an avant sa mort. Un approfondissement d'une idée déjà explorée dans *A Trip From Here to There* (1961), un petit carnet en accordéon de la collection du Musée d'Art Moderne de New York et présenté dans cette exposition, *Calligraphiti* représente un script qui, selon les dires de l'artiste « parcourt l'espace pictural de gauche à droite comme une armée de bannières. »

Keith Haring, qui rencontra Gysin en 1978 et l'admira comme un mentor, vit en *Calligraphiti* un « précédent historique » à son propre travail et à celui des graffeurs qui, dans les années 80, transféreraient leur travail des rues aux toiles transportables.

A Trip From Here to There, 1958

Dans une lettre adressée à William S. Burroughs datée de janvier 1959, Gysin décrit son travail comme un « voyage visuel » fait avec « ...un livre en pliage japonais qui suit un dessin coloré de 9 mètres de long qui joue un certain rôle dans l'*Olde Celestial Nikelodeon*. » Cette œuvre fut achetée par le conservateur du Musée d'art moderne de New York, Alfred Barr. Barr rencontra Gysin lors de son séjour à Venise en compagnie de Peggy Guggenheim en 1962.

Ivy, 1959

Dans la transcription d'un entretien datée de 1960, Gysin demandait à Burroughs d'interpréter l'une de ses peintures cal-

ligraphiques. Burroughs s'exécuta sans hésiter, mentionnant qu'il pouvait voir des répétitions de phrases comme « yes, crying » et « not crying ». Bien que pour des yeux autres que ceux de Burroughs, les peintures et les dessins de Gysin ne semblent pas particulièrement lisibles, dans certains, comme dans cette œuvre, ses initiales « BG » sont facilement discernables.

CUT-UPS ET PERMUTATIONS

En 1959, alors qu'il découpait un cache pour un dessin, Gysin coupa accidentellement une pile de journaux. Par jeu, il réorganisa les bandes de papier imprimées et découvrit qu'une toute nouvelle signification jaillissait de ce nouvel arrangement de mots et de phrases. Au fil des manipulations, il réalisa qu'il utilisait l'écriture « de façon plastique » comme la peinture. « L'écriture a 50 ans de retard sur la peinture » déclara-t-il. Il pensa que la technique du *Cut-Up* pourrait peut-être amener la littérature à passer à la vitesse supérieure. Gysin partagea immédiatement sa découverte avec ses amis et son voisin du dessous William S. Burroughs, qui, après de nombreuses tentatives de collages de mots et d'images, adopta la technique du *Cut-Up* dans une trilogie littéraire. Burroughs écrivit alors : « Le découpage et la réorganisation d'une page de mots rédigés introduit une nouvelle dimension dans l'écriture, permettant à l'écrivain de tourner des images selon une variation filmique. Le sens des images se trouve modifié sous les découpes des ciseaux, sonnait alors de manière synesthésique. C'est ce vers quoi Rimbaud se dirigeait lorsqu'il parlait de la couleur des voyelles et d'un "système dérèglement des sens" ... ressentir des couleurs, goûter des sons, humer des formes. »

Pour Gysin, la technique du *Cut-Up* se manifeste dans de nombreux projets. Il est à noter que sa première expérience avec du papier journal lui a inspiré la rédaction d'une série de poèmes dont les mots furent d'abord permutés manuellement et ensuite

permutés à l'aide d'un algorithme informatique fourni par Ian Sommerville. Gysin mit en scène ces poèmes permutés aux rencontres organisées par le Domaine Poétique, un cercle de poètes issus de la poésie concrète et sonore ainsi que d'artistes Fluxus.

Adeptes de la première heure de la technologie des enregistrements, Gysin utilisa également deux magnétophones pour couper et permuter des fragments de poèmes.

L'utilisation du *Cut-Up* semble également évidente dans la sélection aléatoire systématique de segments de films édités dans certains travaux comme les *Cut-Ups* de 1964, créés en collaboration avec Burroughs et le cinéaste Anthony Balch, dans des ouvrages tels que *Minutes To Go* (1960), une collaboration avec Burroughs, Gregory Corso et Sinclair Beiles qui expliquaient la technique du *Cut-Up* au moyen d'un film d'essai en *Cut-Up* et même dans une suite de huit peintures numérotées et conçues pour être ré-accrochées quotidiennement en permutant de façon aléatoire leur ordre de présentation.

La technique du *Cut-Up*, couplée avec le profond intérêt de Gysin pour les innovations technologiques, aboutit également à des performances qui présentaient plusieurs projections de diapositives et la récitation en direct ou enregistrée de ses Poèmes Permutés.

A partir de 1960 et soutenu par le savoir-faire de Sommerville, Gysin créa et réalisa des performances de plus en plus complexes et des événements multi-sensoriels dans différents lieux comme l'Institute of Contemporary Arts de Londres, le Centre Américain de Paris et, en 1965, la Biennale de Paris. Les performances les plus élaborées de Gysin utilisaient deux projecteurs de diapositives programmés pour que l'image se fonde et disparaisse dans l'image suivante. Des phrases extraites des poèmes permutés furent projetées sur ces images à l'aide d'un rétroprojecteur. Les bandes-sons du *Pistol Poem* (Le seul poème de Gysin utilisant des sons et aucun mot) ou d'autres poèmes

permutés devaient être utilisées. En maintes occasions, Burroughs, en chapeau melon et costume, resta tranquillement assis derrière un bureau, dans un coin de la scène, durant toute la performance. Gysin, lui-même, effectuera une performance à partir d'un scénario, lisant des déclarations qui résonneront comme des invocations chamanniques ou des sortilèges.

Who Runs May Read, 1963

« Je ne suis qu'un simple Chanteur mais je peux écrire toutes les chansons que je connais de deux manières différentes et sur les deux côtés du papier » écrira Gysin dans son essai *Cut Me Up *Brion Gysin *Cut Me Up *Brion Gysin *Cut Me Up *Brion Gysin Cut Me In* publié dans *Minutes to Go* (1960), un ouvrage destiné à démontrer la technique du *Cut-Up*. « Qui court peut lire. Apprenez à lire pour améliorer votre course. » Gysin réutilisa souvent ses œuvres écrites ; dans ce cas, il a affecté la phrase allusive d'un essai antérieur pour servir de titres à sa performance de 1963. Cette carte fut utilisée dans cette performance en tant qu'aide-mémoire ou support.

Annnonce pour Le Domaine Poétique performance, 1961

Comme le poète Bernard Heidsieck le rappelle, les soirées organisées par le Domaine Poétique étaient œcuméniques, avec notamment des artistes de Fluxus (comme Emmett Williams et Robert Filliou) et des membres de la poésie concrète et sonore.

Emmett Williams Anthology of Concrete Poetry, 1967

Dans sa volonté d'utiliser les mots et les sons comme les peintres utilisent leurs pinceaux, Gysin se découvrit une affinité avec la tradition de la poésie concrète, à commencer par les mots/images de Lewis Carroll, Guillaume Apollinaire et des Futuristes, mais aussi avec les enregistrements de

sons, déclarations, phonèmes et fragments de discours utilisés par les pionniers de la poésie sonore comme Bernard Heidsieck, Henri Chopin et d'autres.

Notes in the Beat Hotel, 1962

« Les Poèmes Permutés représentent les mots pour eux-mêmes ; résonnant à mesure que les mots d'une phrase sont permutés dans un flot croissant de sens qu'ils ne semblaient pas pouvoir exprimer lorsqu'ils étaient encore enchaînés dans une phrase » écrit Gysin. « Les poètes sont supposés libérer les mots et non pas les enchaîner dans des phrases... Les écrivains ne sont pas propriétaires de leurs mots. »

Carnet, 1964-65

D'après Gysin, la phrase biblique « I Am That I Am » (Je suis ce que je suis), appelée la « divine tautologie », fut la première phrase à devenir un poème permuté, parce que, comme le retrace Gysin, il manipula l'ordre des mots de cette phrase pour créer un « équilibre architectural autour de cet énorme THAT » plus agréable.

Cette manipulation fut à l'origine d'une révélation. « Mon oreille parcourut les cent-vingt premières permutations simples » écrit Gysin en 1964 « et j'entendis, je crois, ce que Newton disait avoir entendu : une sorte de carillon fou à l'intérieur de ma tête, comme une expérience céleste, puis je m'écroulai. »

D'autres poèmes permutés suivirent, utilisant des profondeurs énigmatiques comme *Rub Out The Word* (Effacer le Verbe), choisi comme une riposte contradictoire à la biblique *In the Beginning there was the Word* (Au Commencement était le Verbe), ainsi que de courtes phrases rythmées qui ressemblaient à des paroles de chansons: *Kick That Habit Man*, *Poets Don't Own Words*, *I Don't Work You Dig*, et *Junk Is No Good Baby*.

Sans titre, n.d.

Gysin a annoté ce script de performance de la description suivante : « Un poème enregistré et projeté à l'ICA de Londres en 1963. Les mots soulignés étaient écrits en travers de l'écran sur lequel les images étaient projetées, formant finalement une image ; une défaite temporaire. »

Pistol Poem, 1960

Dans une interview de 1982, Gysin décrit ainsi ses expérimentations avec des bandes magnétiques : « Je voulais que le langage travaille d'une façon différente, pour surprendre ses secrets en l'utilisant comme du matériel passé par le matériel électronique disponible afin d'amplifier les voix de la poésie. » Les bandes, performances multimédia, et expérimentations du *flicker*, furent réalisées en collaboration avec Ian Sommerville, un technicien de l'électronique et programmeur informatique qui avait étudié à Cambridge et proche de William S. Burroughs. Sommerville programma un générateur de séquences aléatoires qui permuta les poèmes de Gysin. Il synchronisa également les projections de diapositives multiples et les bandes-sons des poèmes permutés de Gysin pendant ses performances. Décrivant le son de ces premières expérimentations audio, Sommerville dit : « il résonnait comme le parlé du futur. »

Pistol Poem est le seul travail de Gysin qui utilise exclusivement le son et pas les mots. Enregistré en 1960 aux Studios de la BBC à Londres comme faisant partie d'un programme radiophonique de 23 minutes, *The Permuted Poems of Brion Gysin*, ce poème est composé de coups de pistolet de départ enregistrés à une distance de un à cinq mètres et, par la suite, permutés.

Joseph Moore
Programme de Permutations composés de huit poèmes par Brion Gysin, 2010

En 1960, Gysin demanda au mathématicien et étudiant en informatique Ian Sommerville de créer un programme informatique capable de couper et réorganiser les mots figurant dans de simples déclarations. Les permutations qui en résultèrent furent ensuite arrangées par Gysin pour créer un poème. Une fois le programme créé, Gysin et Sommerville l'utilisèrent pour former plusieurs poèmes dont la totalité de ceux entendus dans l'exposition.

Le programme utilisé par cet ordinateur est contemporain de l'artiste et de son programmeur informatique Joseph Moore. Sans interface graphique, et bien que le langage diffère, il fonctionne en grande partie de la même façon que celui de Sommerville. Les huit poèmes utilisés sont (par ordre d'apparition) :

No Poets Don't Own Words

I Am That I Am

Junk Is No Good Baby

I Don't Work You Dig

Kick That Habit Man

Come Free The Words

Rub Out The Word

Calling All Re Active Agents

John Giorno
Son et voix de Brion Gysin
Subway Sound, 1965

Le poète John Giorno rencontra Gysin en 1964 alors que celui-ci travaillait à New York avec William S. Burroughs sur le projet *The Third Mind*. Selon Giorno, Gysin fut la première personne à lui faire découvrir la poésie sonore, lui faisant écouter ses propres expérimentations d'enregistrements permutés ainsi que les travaux de poètes du mouvement français de poésie sonore ; un groupe composé de

Bernard Heidsieck, Henri Chopin et François Dufrêne. *Subway Sound* est issu d'une collaboration entre Giorno et Gysin. Le poème de Giorno, intitulé à l'origine *Subway*, est lu par Gysin et enregistré sur des sons aléatoires pris dans le métro New Yorkais. Giorno se souvient que le mélange entre la voix de Gysin et le fond bruyant « fonctionnaient merveilleusement, comme un *Cut-Up* d'images, de voix et de bruits du métro se connectant de façon extraordinaire. » A l'initiative de Gysin, le poème *Subway Sounds* fut présenté à la Biennale de Paris qui se tint au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en octobre 1965 et fut également publié dans le *OU*, magazine très respecté de Chopin sur la nouvelle poésie. Pour Giorno, cette collaboration fut une introduction au monde de la poésie sonore, un domaine dans lequel son travail jouera un rôle crucial au cours des vingt années suivantes.

SALLE 5

Antony Balch, William S. Burroughs et Brion Gysin
Towers Open Fire, 1963

Le script de ce film reposait en partie sur le roman en *Cut-Up* de William S. Burroughs, *The Soft Machine* (1966). Le titre du film est issu d'un autre roman de Burroughs, *Nova Express* (1964) dans lequel un personnage s'exclame: «Envahissez le Reality Studio. Et reprenez l'univers...Tours ouvrez le feu !" (*Towers open fire*)

Antony Balch, William S. Burroughs et Brion Gysin
Cut-Ups, 1963

Les *Cut-Ups* incorporent certaines séquences identiques à celles de *Towers Open Fire*, mais leur technique d'édition

est légèrement différente. Le film fut lui-même coupé à l'édition ; des coupures aléatoires créant des séquences dont la longueur fut déterminée et désignée de façon arbitraire sur toute la longueur du film d'une bobine. Dans une lettre adressée à Gysin, William S. Burroughs décrit la première de *Cut-Ups* à Londres, en janvier 1968 comme « un succès tumultueux marqué d'une rage apoplectique et d'un grand nombre de plaintes tout aussi emphatiques ». Le témoignage le plus intéressant de cette confusion fut le grand nombre d'articles laissés dans le théâtre après chaque performance : des sacs, des gants, des écharpes, des parapluies et même des pardessus. »

SALLE 6

THE THIRD MIND

Gysin et William S. Burroughs expérimentèrent le *Cut-Up* avec des textes et des images, ce qui convainquit Burroughs de la nécessité d'une collaboration avec Gysin via ce procédé : faire «un livre illustré de mots et d'images» dans lequel «les images ne seraient pas l'illustration du texte, mais un pictogramme à partir duquel le texte dériverait». Créer un «livre de méthode» où seraient recueillies les expériences de Gysin et Burroughs autour du *Cut-Up*. Burroughs était persuadé d'être lié à Gysin par ce que ce dernier appelait une «symbiose psychique», expliquant que son écriture et les expérimentations de Gysin partageaient le même objectif : libérer les mots et créer de nouveaux modes d'expression. Il imagina une publication qui illustrerait une « progression ; des mots ; des glyphes, en dessin ou peinture ; un agrandissement des glyphes en une image de Gysin. ...Mes mots, » ajouta-t-il,

(seront) « juste désintégrés façon Gysin. » Après une longue période d'allées et venues, ainsi que la concrétisation d'une publication de Burroughs, tous deux se rencontrèrent à New York pour débiter un livre intitulé *The Third Mind*. A l'origine d'une longueur de 207 pages, divisées en 19 chapitres, *The Third Mind* présente une combinaison intriquée et dense de textes dactylographiés extraits d'écrits publiés, coupures de presse, photographies, dessins et hiéroglyphes de Burroughs et Gysin, organisés sur des pages où figurait la structure de la signature quadrillée de Gysin. Burroughs fit un résumé laconique de la contribution de Gysin dans sa courte vignette « Klinder Squadron » réimprimée dans *The Third Mind* : « Gysin est en charge du département cartographie. »

Après l'avoir achevé, il fallu plus de cinq ans pour que *The Third Mind* soit mis en page et prêt à être publié par Grove Press. A cause de sa combinaison unique d'illustrations et de textes, l'impression de l'ouvrage s'avéra trop onéreuse et le projet fut abandonné. Une version abrégée, en livre de poche, à petite échelle et présentant seulement vingt-six collages fut imprimée en France en 1976 sous le titre *Œuvre Croisée*. Une version en anglais, publiée par les éditions Viking Press suivit en 1978. Le manuscrit ne fut jamais publié dans son intégralité.

The Third Mind, qui tira son titre d'un obscur livre de développement personnel des années 50 intitulé *Think and Grow Rich*, est un genre de manuel consacré aux images et aux mots véhiculés par le *Cut-Up*. C'est également, de manière tout aussi importante, une documentation sur la collaboration singulière entre Gysin et Burroughs. « Jamais auparavant, deux esprits ne s'étaient unis de cette façon, pour créer une troisième force invisible et intangible qui pourrait être assimilée à un « troisième esprit », explique l'introduction. La version originale de *The*

Third Mind est-elle une déclaration d'intention claire ou un ouvrage de savoir-faire utile ? Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un ouvrage d'art, inhabituel dans son ambition d'assembler les mots et les objets et d'encourager la lecture et l'observation simultanées.

Dans cette salle sont présentés : une sélection de planches du livre telles qu'elles devaient être imprimées à l'origine ainsi que des collages extraits de planches d'épreuves et encadrés séparément.

William S. Burroughs Sans titre, 1965

William S. Burroughs commença en 1959 avec enthousiasme son expérimentation du *Cut-Up*, incitant Gysin à utiliser cette technique lors de ses trajets dans les rues, à faire des collages de collages et à permuter des poèmes en une multiplicité de langages. Burroughs commença également à couper des textes et, en l'espace de trois ans, produisit une trilogie de romans en *Cut-Up : The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) et *Dead Finger Talk* (1963). Il commença également à prendre des photographies et à les couper, produisant des collages mais aussi des carnets de collages dont quatre sont exposés.

Si Gysin approuvait William S. Burroughs lorsque ce dernier expliquait que les *Cut-Ups* pouvaient être utilisés à des fins subversives, il exprimait néanmoins quelques réserves sur ce qui était pour lui, essentiellement et simplement du collage. « J'approfondis ce que tu as déjà bien fait » écrivit Gysin en réponse à l'une des lettres enthousiastes de Burroughs en 1961. « J'avais toujours quelque chose contre le collage... j'aime bien ce que je vois... cela ressemble à une immense manifestation révolutionnaire dans une contrée reculée avec mes travaux comme des barrières

dressées dans les rues... ». Cependant, Burroughs était convaincu que le collage était une stratégie puissante et l'appelait « écriture de navigation ». « C'est que », expliqua-t-il au printemps 1964, « nous partons du présent avec des points de repères et nous dessinons le tracé d'une route vers l'espace, comme tout bon écrivain le fait tôt ou tard, mais ce point d'intersection doit aussi être dessiné, peint et photographié. » Cette série de collages fut créée avec des photos prises par Burroughs à Tanger.

Sinclair Beiles, William S. Burroughs, Gregory Corso et Brion Gysin Minutes to Go, 1960

Publié en mars 1960 par les éditions Two Cities de San Francisco, cet ouvrage est une collaboration avec William S. Burroughs et les poètes *Beat*, Gregory Corso et Sinclair Beiles. Il s'agit de la première collaboration entre Gysin et Burroughs lorsque tous deux résidaient au « Beat Hotel » à Paris. Jack Kerouac et Allen Ginsberg résidèrent également au « Beat Hotel » au cours de l'année 1950 et Gysin fit leur connaissance. La question de savoir si Gysin peut être considéré ou non comme un artiste *Beat* demeure sans réponse. Brion Gysin fut embarqué dans le mouvement *Beat*, mais sa découverte la plus importante, le *Cut-Up*, fut platement rejetée par certains poètes *Beat* comme Ginsberg et Corso malgré l'adhésion enthousiaste de Burroughs.

William S. Burroughs et Brion Gysin The Exterminator, 1960

Gysin fournit l'œuvre figurant sur la jaquette de son livre, qui reproduit également le poème permuté *Junk Is No Good Baby*. Il décrit sa collaboration avec William S. Burroughs comme un livre reliant les images aux mots et aux sons. « Dans cet ouvrage figurent des Poèmes permutés face à une

William S. Burroughs avec projections par Brion Gysin

Dans une lettre adressée à Gysin, William S. Burroughs observa que « ...regarder ces peintures est souvent comme fixer un instrument optique... ce vous voyez réellement à tout moment devient seulement une partie d'une opération visuelle qui comporte une série d'images infinie... une série de schémas neuronaux qui existent déjà dans le cerveau humain. » Ce photocolage, probablement réalisé par Burroughs, représente deux photographies qui auraient capturé un instant d'une des performances avec projection de diapositives de Gysin, auxquelles Burroughs participait souvent, assis derrière un bureau, dans un coin, comme une sorte d'accessoire.

Sans titre (*the virus board*), ca. 1962

Cette photographie fut identifiée par James Grauerholz, archiviste de William S. Burroughs, comme étant une photographie de plateau du film *Towers Open Fire* (1963), une collaboration entre Gysin, Burroughs, Ian Sommerville, Michael Portman et le cinéaste underground britannique Antony Balch. La scène, prise au British Film Institute, représente la rencontre d'un *virus board* apocryphe. (Dans *The Third Mind*, Burroughs observe que les mots comme les images sont des virus). Gysin a superposé son propre glyphe à l'encre en haut des affiches de hiéroglyphes qui apparaissent derrière Burroughs.

page de symboles immédiatement lisibles tout comme, d'une certaine façon, les dessins qui suivent, » commenta-t-il dans une interview enregistrée, « celui qui court peut lire mon dessin. Cours plus vite pour lire mieux. Je vous remontrerais ça quand je ferai une image avec les mots tels qu'ils me seront restitués par le magnétophone. Après tout, si vous pouviez regarder les particules magnétiques sur la bande de plastique, vous verriez que ma voix les traduit en une série de schémas répétitifs. Les symboles verbaux deviennent des symboles visuels, d'avant en arrière, à travers ce 'moi', ma propre machine personnelle.

Le nom de cet ouvrage est semblable à celui de William S. Burroughs, *Exterminator!*, publié en 1973 et il est souvent confondu avec celui-ci.

François Lagarde The Three Minds, 1978

L'idée que, de la symbiose psychique de deux esprits, émerge un troisième, fut développée par Gysin et William S. Burroughs au cours de leur collaboration sur *The Third Mind* en 1964-65. Bien qu'ayant rarement vécu dans la même ville, les deux amis restèrent proches, maintenant une correspondance constante et réalisant ensemble le plus possible de performances. Malgré sa célébrité croissante, Burroughs continua à œuvrer afin que les découvertes de Gysin et son inspiration permanente soient reconnues. Burroughs écrivit : « Brion Gysin est le seul homme que j'aie jamais respecté dans ma vie. J'ai admiré certaines personnes, je les ai appréciées, mais il est le seul homme que j'aie jamais respecté. » Ce photomontage fait partie d'un portfolio d'images de Gysin et Burroughs publiées en édition de luxe en France par le photographe François Lagarde.

William S. Burroughs et Brion Gysin Carnet, 1960 - 1967

Après avoir partagé la technique du *Cut-Up* avec Gysin, William S. Burroughs entama la construction de cahiers de collages qui représentaient des bribes de journaux, ses propres photos et photocollages ainsi que des bouts de ses propres textes, peintures et écrits. Burroughs décrivit ses carnets comme «des exercices permettant d'élargir la conscience, pour apprendre à penser par association de fragments plutôt que de mots » et le cœur de ce travail auquel Gysin apporta également sa contribution en fournissant des dessins et des fonds quadrillés pour apporter de l'ordre à chaque page. Le nombre s'élevait à une quantité d'au moins dix carnets, de longueurs différentes, créés sur une décennie. Ces carnets servirent également de modèles pour la composition de *The Third Mind*, le livre de collages de 207 pages que Gysin et Burroughs créèrent en 1964-65.

William S. Burroughs et Brion Gysin The Third Mind, 1978

Prévu à l'origine comme un ouvrage de collages de 207 pages, *The Third Mind* apparut, quatorze ans après sa conception, sous une forme plus modeste. L'édition Viking ne réimprima que vingt-six collages (dans un ordre nouveau) et une sélection des chapitres originaux.

Brion Gysin et Keith Haring Fault Lines, 1986

L'artiste Keith Haring rencontra Gysin à New York en 1978, et perçut immédiatement les correspondances entre la ligne graphique et les travaux calligraphiques de Gysin.

Cette collaboration de 1986 représente une inversion des rôles pour Gysin.

L'ouvrage présente des extraits de *The Last Museum*, un travail basé sur les souvenirs de son séjour au *Beat Hotel* et illustré de dessins érotiques de Haring.

Brion Gysin et Ramuntcho Matta Kick, 1982

En 1982, Gysin rencontra Ramuntcho Matta, fils du peintre Roberto Matta, avec lequel Gysin avait partagé un studio à New York dans les années 40. Gysin et le jeune Matta entamèrent une collaboration qui déboucha sur un enregistrement en 1983 et diverses performances de 1982 à 1984.

INFORMATIONS PRATIQUES

Brion Gysin *Dream Machine*

Exposition du 16 octobre au 28 novembre 2010

OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h à 19h

Visites commentées gratuites

le samedi et le dimanche à 15 heures et sur rendez-vous

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)

Bus 99 (arrêt Ferrandière)

Métro ligne A (arrêt République)

Station vélo'v à 1 minute à pied

L'Institut d'art contemporain est situé

à 10 minutes de la gare Lyon Part-Dieu

TARIFS

• plein tarif : 4€ • tarif réduit : 2,50€

CENTRE DE DOCUMENTATION

sur rendez-vous

LIBRAIRIE

spécialisée en art contemporain,

accessible aux horaires d'ouverture des expositions

Les notices de ce guide du visiteur ont été réalisées à partir de la traduction de textes produits par le New Museum, New York.

L'institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Rhône-Alpes), du Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00
fax +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu